

Article

« Saint Georges ou les Métamorphoses »

Françoise Siguret

Études françaises, vol. 29, n° 2, 1993, p. 11-25.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/035906ar>

DOI: 10.7202/035906ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Saint Georges ou les Métamorphoses

FRANÇOISE SIGURET

Le frontispice d'une édition vénitienne des *Métamorphoses* d'Ovide (1509)¹, orné d'un saint Georges combattant le dragon, constitue en soi une énigme qui m'a conduite sur les traces du saint dans le cadre d'un projet de recherche intitulé *la Figure d'Andromède, du maniérisme au baroque (1550-1650)*², qui ne devait rien, on le devine, à la *Légende dorée*³. Nous avons pourtant réuni environ 1500 documents iconographiques qui illustrent aussi bien la séquence d'Ovide consacrée à l'histoire de Persée que le récit de Voragine rapportant la « vie » de saint Georges. Il est apparu en effet dès le départ que le motif iconographique comme le découpage narratif des textes

1. Bibliothèque Marciana Rari V 149 : « *Accipe Studiose Lector/ P. Ovidii Metamorphosin cum luculentissimis/ Rafaelis Regii enarrationibus...* » [Pl. I, p. 17]. L'édition aldine citée (Venise, 1533) porte la cote 108 D 35 [Pl. II, p. 18]. Cette recherche n'aurait jamais vu le jour sans la compréhension ni l'aide précieuse de la Dott. Zanotto ainsi que celles du Directeur de la Bibliothèque Marciana, Fr. Collasanti qui nous ont permis de consulter et photographier une trentaine d'éditions rares des *Métamorphoses* d'Ovide parmi les centaines qui y sont conservées. Les documents ci-joints sont donc totalement inédits et publiés avec leur aimable autorisation.

2. Projet co-dirigé par Alain Laframboise (Histoire de l'Art) et moi-même (Études françaises) et subventionné par le FCAR (1989-1991). Ce projet a été relayé par *la Lance et l'écu : stratégie d'une image baroque*, subventionné par le CRSH (1991-1993).

3. La première version de cet article fit l'objet d'une communication donnée au colloque des médiévistes de Perpignan en juillet 1989, dans l'atelier que Brenda Dunn-Lardeau (Université du Québec à Montréal) consacrait à la *Légende dorée*.

légendaires concernés étaient identiques, montrant, au sommet du drame, un monstre dévastant un royaume, une princesse désignée pour victime expiatoire et un cavalier libérateur envoyé par la divinité.

« LE GRAND CODE » MYTHIQUE

Des raisons fondamentales qui, selon Northorp Frye relèvent d'un « Grand Code »⁴, montrent le lien mythique et structurel qui rattache dans les légendes crétoises, assyriobabyloniennes, la mythologie romaine, la Bible et les légendes chrétiennes, des récits fondateurs liés aux mythes de la terre; de là viendrait le nom de Georges (*georgos*); ces récits concernent toujours des royaumes tombés en déshérence et qui seraient voués à la mort, dévorés par des conquérants envieux, si un héros inconnu, envoyé par un dieu et soumis à de rudes épreuves, n'intervenait pour assurer la régénérescence du royaume en épousant la vierge royale.

Dans la légende ovidienne, le monstre abattu, Persée épouse Andromède après un combat violent où il méduse son rival qui se voit dépossédé de la belle promise. Saint Georges, quant à lui, choisit des noces spirituelles, implantant l'Église chrétienne et baptisant tout un peuple avant de connaître les violences qui le conduisent au martyre. Promesse d'un ciel où trône le Fils, Cavalier de l'Apocalypse et vainqueur de la Bête, image qui nous rappelle aussi, dans ce vaste corpus de figures fondatrices, celle de saint Michel terrassant le dragon.

CONSTITUTION D'UN FONDS LITTÉRAIRE HYBRIDE

Légendes païennes et chrétiennes se développent sans heurt véritable, constituant un immense fonds littéraire hybride. On sait quel succès connurent au Moyen Âge et jusqu'en plein XVII^e siècle, des ouvrages comme la *Bible des poètes*, l'*Ovide moralisé* et les *legendiers*. Ces ouvrages mêlent au texte biblique des fables anciennes et truffent les fables ovidiennes d'allégories morales ou mystiques. On voit en Cassiopée comme en Phinée, l'orgueil diabolique, chef de tous les vices, en Andromède, l'âme noble souffrant du mal, et en Persée, la vertu⁵. Cette explication exploitée au Moyen Âge

4. Northorp Frye, *le Grand Code*, Paris, Seuil, « Poétique », 1984, 338 p.

5. Dans une édition de 1501 des *Metamorphoseos* (L. V. cap.III, f.XXXVIIv.), on lit : *Alegoria* : « *El presente quatro libro ha in se XXII trasmutacione. La prima alegoria di Perseo e Andromeda : per Cassiope madre de Andromeda :*

par les prédicateurs et même longtemps encore par les Jésuites, invitait tout lecteur à une triple lecture, la littérale demeurant celle des ignorants, tandis que l'allégorique et l'anagogique révélaient aux doctes, sous l'écorce grossière du récit, le sens caché de la fable. Cette façon commune aux moralistes et aux mythographes comme Boccace et Natale Conti, vaudra encore pour la traduction française de Nicolas Renouart en 1606⁶.

FORTUNE HISTORIQUE DU SAINT GUERRIER

Si les légendes se mêlent, la Fable et l'Histoire confondent aussi leurs traces. Une longue tradition venue du Moyen Orient et soutenue par les croisés au XII^e siècle, avait fait de saint Georges le modèle du chevalier chrétien, défenseur de la foi et de la vertu héroïque ; il devint patron des armées, des villes, des peuples, des ordres militaires⁷. En 1453, la chute de Constantinople, reprise par les Turcs, ne pouvait que relancer en Occident l'idée d'une croisade. Des princes comme Borso d'Este ou les ducs de Bourgogne ont exploité et repris jusqu'à

se intende la superbia : per Andromeda che era ligata intendo la mente nobile : laqual per la superbia era mossa et tolta da dio : & era data ad iurare al dimonio : per Perseo intendo la vertu : la quale toglie la mente nobile e divina per sua moglie & toglie la da le mane diaboliche con le belle parole. Per Phineo intendo la superbia laquale [e] capo de ogni vicio : laquale se levo contra la vertu : accompagnata a tutti altri vicii. Ma Perseo cioe la vertu vinse tutti costoro : che diventassero sasso : non vole altro dire se non che colui che e venuto da la vertu essendo vicioso : Diventa come sasso senza momento». « Le présent livre comporte XXII métamorphoses. La première allégorie de Persée et Andromède : par Cassiopée mère d'Andromède, on entend l'orgueil ; par Andromède enchaînée j'entends l'âme noble qui par l'orgueil était séparée de Dieu et donnée en pâture au démon : par Persée, j'entends la vertu qui prend l'âme noble et divine pour épouse et l'arrache des mains diaboliques par de belles paroles. Par Phinée, j'entends l'orgueil qui est chef de tous les vices, s'élève contre la vertu et accompagne tous les autres vices. Mais Persée, c'est-à-dire la vertu, les vainc tous : ils furent pétrifiés. Je ne veux rien ajouter sinon que celui qui est vaincu par la vertu parce qu'il est vicieux, devient immédiatement comme une pierre » (ma traduction).

6. Voir son *Discours sur les Métamorphoses d'Ovide dans lequel le secret des Fables est compris* : « Vous savez que ce n'est pas à l'écorce de l'invention fabuleuse qu'il se faut arrêter et que si l'on pénètre plus avant, on trouve le tronc de quelque étrange et véritable évènement ou un effet de la nature ou quelque beau précepte moral qui a servi de sujet à la feinte. »

7. On lit dans l'*Histoire anonyme de la première croisade* à propos d'un combat : « On voyait aussi sortir de la montagne des troupes innombrables, montées sur des chevaux blancs [...]. Les nôtres reconnurent que c'était un secours du Christ dont les chefs étaient des saint Georges, Mercure et Démétrius ». Cité après P.-A. Sigal, « Et les marcheurs de Dieu prirent les armes », dans Collectif, *les Croisades*, Paris, Seuil, « Point-histoire », 1988, p. 122.

l'identification le crédit politique de l'image du chevalier chrétien luttant contre le monstrueux Infidèle : c'est ainsi qu'on verra un bois polychrome et un portrait peint de Philippe le Beau en saint Georges⁸.

La forte résurgence du thème en pleine Contre-Réforme ravivera pendant un siècle la signification politique et idéologique du motif : la jeune fille sera la Foi catholique de l'Europe du Sud menacée par l'Hérésie (Protestants ou Turcs), tandis que le héros libérateur portera les traits du prince régnant. La mythologie païenne, relayant la chrétienne dès que les guerres de religion « condamnent » saint Georges à demeurer le patron des pays protestants du Nord (Angleterre, Allemagne)⁹, on verra, en France, Henri II triomphant des Anglais à Calais, Henri IV en pleine ascension monarchique après sa conversion, Louis XIII enfin, abattant le dernier fief protestant de La Rochelle, enfourcher le cheval Pégase né du meurtre de la Gorgone, en tous lieux de triomphes et de propagande. Les fêtes de cour suivront : intermèdes, tragédies et opéras, composés sur ce thème, viseront toujours à magnifier les princes du monde et de l'Église sur fond de morale héroïque et offriront le spectacle de fabuleuses machines.

GIORGIO RUSCONI ET LES IMPRIMEURS VÉNITIENS

Dans un tel contexte, la découverte de l'in-folio vénitien paru chez Rusconi à Venise le 2 mai 1509 (Pl. I, p. 17) semble confirmer l'éclatante assimilation des traditions et des motifs. Lors d'une édition subséquente (colophon daté du 10 janvier 1522), Rusconi transformera la page-titre en frontispice à caractère emblématique dans le goût du temps (Pl. II, p. 18). J'y reviendrai.

8. Une épître à la maison de Bourgogne sur la croisade turque projetée par Philippe le Bon a été publiée en 1464. Voir Georges Doutrepoint, *Analectes pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique*, Louvain, 3^e série, n° 32, 1906, pp.144-195. La statue de bois polychrome du duc (H. 1m.) se trouve en l'église de Sint-Jorgis-ten-Distel. Elle est reproduite dans le catalogue de l'exposition *la Toison d'Or*, Bruges, 1962, p. 146 et André Chastel, *Mythe et crise de la Renaissance*, Genève, Skira, 1989, p. 13. Le portrait du duc en saint Georges est conservé au musée d'Anvers.

9. La dévotion aux saints étant rejetée par les réformés, saint Georges fut menacé de destitution. Il fallut toute l'autorité d'Élisabeth I et des plaidoyers comme celui de Gérard de Malynes, *Saint George For England Allegorically Described*, Londres, 1601, pour que le patron de l'ordre de la Jarretière soit maintenu dans cette dignité. Voir Frances Yates, *Astrea*, Paris, Belin, « Politique et Littérature », 1989, pp.178-189.

C'est bien saint Georges qui paraît ici en dépit du titre : *Metamorphoseos*, qui nous aurait laissé attendre, entre beaucoup d'images possibles illustrant une séquence du texte, Persée délivrant Andromède. Puisque de façon générale, dès l'origine des pages frontispices historiées, la vignette entretient un rapport réel, allégorique ou emblématique avec le contenu de l'ouvrage, choisir saint Georges devrait souligner d'emblée le choix d'une lecture moralisée des *Métamorphoses*. On ne saurait ignorer toutefois que le commentaire de Raphaël Regio ici annoncé, ait plus d'ambitions évhéméristes qu'allégoriques et s'intéresse davantage à la rhétorique qu'à la découverte à tout prix d'un sens caché de la fable ; mais un commentateur n'est pas un imprimeur, maître du livre qu'il cherche à vendre. Ceci dit, le problème de notre vignette reste entier, et il faut chercher non pas du côté des *Métamorphoses*, mais de la *Légende dorée* une explication à ce curieux (dé)placement du motif.

Le bois gravé reproduit ici viendrait-il d'un *Legendario* antérieur à 1509 et lequel ? L'enquête nous conduit dans des circuits compliqués qui nous révèlent la vive et passionnante histoire du livre déjà pressée par la concurrence : d'abord, Giorgio Rusconi, Milanais établi à Venise, commence à publier en 1500, mais n'a pas publié de *Légende dorée*. L'image, en somme, ne sort pas de son atelier. Ensuite, la première édition vénitienne de la *Légende* traduite en langue vulgaire par Nicolò Malermi, est parue en 1475, chez Nicolas Jenson, Français installé à Venise ; puis les éditions se succèdent : 1477, 1481, 1484, 1487, 1490. Deux éditions paraissent en 1492 : l'une, très abondamment illustrée, datée du 16 mai paraît chez Matteo Capcasa (ou Codeca) qui la reprendra en 1494 pour le Florentin (exilé à Venise) Lucantonio Giunta ; l'autre, datée du 10 décembre paraîtra chez Manfredo Bonelli. Dans cette édition du *Legendario* qui comporte 239 vignettes, vingt-deux seulement sont reprises de l'édition de 1492¹⁰, dont quatre signées du monogramme F.

L'édition de Joanne Tacuinen (dit Giovanni Tacuino) sortie le 30 décembre 1504, est intéressante car elle pille les bois de l'*Ordinaire des Crestiens*, s.d., imprimé à Paris par Le Petit Laurens pour François Regnault ; les encadrements de page à fond noir serviront en 1508 pour les *Fastes* d'Ovide.

Dans ce texte, 241 vignettes se répartissent en quatre séries différentes [...], 66 sont d'origine française et proviennent de

10. Voir Prince d'Essling (Masséna, Victor), *les Livres à figures vénitiens de la fin du XV^e et du commencement du XVI^e siècles*, Paris, Leclerc, Florence, Olschki, 1908, 4 vol. in-folio, tome II¹, p. 128.

l'atelier de Jean du Pré qui les avait employées pour l'illustration d'une *Légende dorée* imprimée à Paris le 7 octobre 1489. Il est à remarquer que la seconde édition de la *Légende dorée* sortie des presses du célèbre imprimeur parisien le 10 mars 1493, contient, non pas les bois de la précédente édition, mais des copies de ces bois. Serait-ce parce que les originaux étaient déjà partis pour Venise où nous ne les voyons paraître que quinze ans après leur publication dans l'ouvrage français¹¹ ?

À propos de Jean du Pré, d'Essling précise en effet qu'« il semble avoir été le principal fournisseur de ces bois qui, après avoir servi dans son atelier, furent transportés en Italie, où ils reparurent dans des ouvrages imprimés entre 1500 et 1510¹² ». Mais comme dans la *Légende dorée* de 1493 (B.N. Rés H 330) la vignette illustrant la légende de saint Georges (feuillet LXXVIII^v) n'est pas celle des *Metamorphoseos*, il faut chercher à notre gravure une autre provenance qui ne devrait rien au commerce de Jean du Pré.

En 1505, le 20 décembre, sort de l'atelier de Nicolò et Domenico dal Jesu (les Sandro) le *Legendario/ di Santi nova=mente ben stam=pado vulgare*. « Novamente » puisque Codeca et Tacuino l'avaient édité. On lit dans le registre : « con molte legende nō piu stampate/ in quello adiuncte : e cō molte figure ornato. El ql da novo e stato reuisto & correcto diligentissima-mente...¹³ ». On y trouve à la page [133 r] la légende de saint Georges illustrée d'une vignette dont la description par le prince d'Essling, se lit comme suit :

Saint Georges, à cheval, vêtu de l'armure complète, perçant de sa lance le dragon qui est figuré à gauche, au premier plan ; du même côté ; au second plan, la princesse qui allait être victime du monstre ; au fond à droite, petit édifice crénelé par-dessus le mur duquel le roi et la reine regardent le combat.

Voilà donc notre gravure et la preuve est faite que la vignette de saint Georges des frères Sandro est passée, inversée, de la *Légende dorée* aux *Métamorphoses* de Rusconi.

F. V.

Le monogramme F. V. qui paraît en bas, à gauche, ne nous apprend rien sur l'illustrateur qui a dessiné ou copié le bois original et le V ne signifie peut-être tout simplement que

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*, tome I, p. 424.

13. « Beaucoup de légendes ont été ajoutées dans ce volume orné de nombreuses figures. Il a été de nouveau revu et diligemment corrigé. »

Accipe Studiose Lector

P. Quidi Metamorphosin eius luculentissimis
Raphachis Regij enarrationibus quibus
plurima ascripta sunt: que in exempla-
ribus antea impressis non inueni-
untur. Que sint rogas: Inter
legendum facile tibi
occurrent.

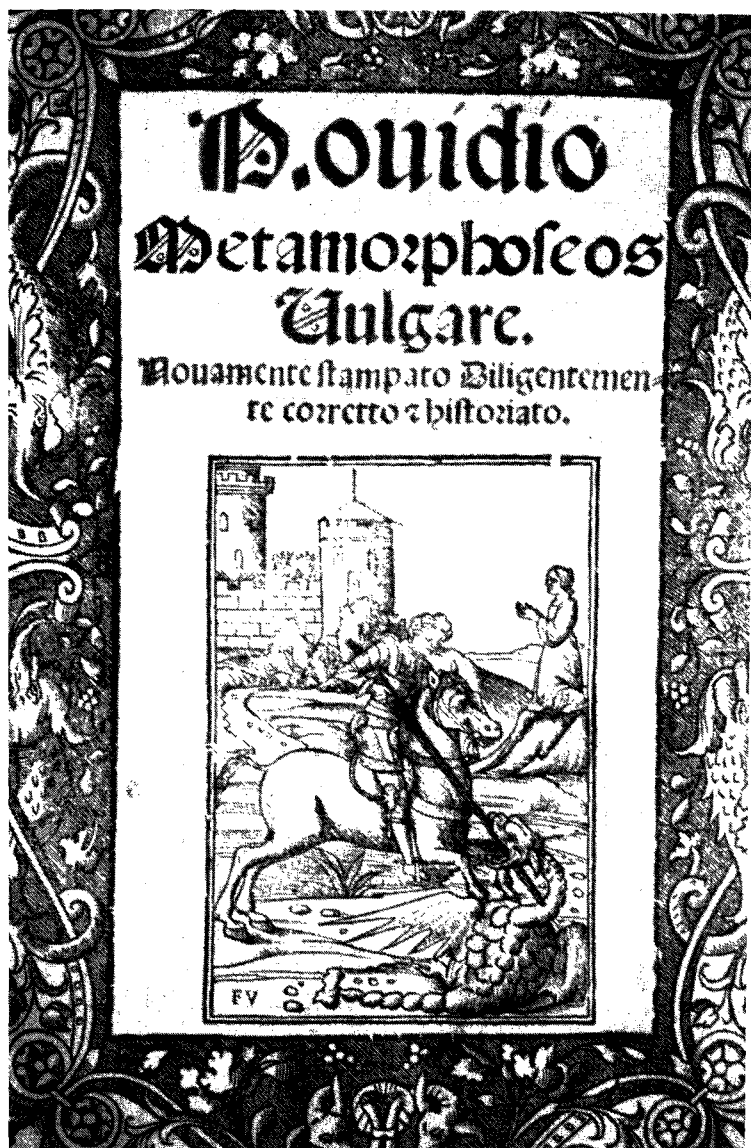
Cum Gratia & Privilegio.



C Jacobi Mani Forsalensis ad Lectorem Carmen

Diaoni: quendam superas dum carperet auras
Leuiti exorno litore Naso fuit.
Mox quoque dum uita est tantis priuatus iniquis
Tam procul a laetis caribus eul erat.
Defuncto menti non reddebatur honores
Gloria quibus semel sepulta fuit.
Obliuiscitur uicibus sacri monumenta poetarum
Fuderat edibus Barbarus hostis opes.
Non tulit ulterius tantum crudescere damnum
Lumen Komani Regius Eloqui.
Consultat utique simul: laticusq; decoris
Suffragane nunc plenam candide lector opus.

Frontispice de l'édition vénitienne des *Métamorphoses*
d'Ovide, chez Giorgio Rusconi, 1509.
Bibliothèque Marciana Rari V 149.



Frontispice de l'édition vénitienne des *Métamorphoses*
d'Ovide, chez Giorgio Rusconi, 1522.
Bibliothèque Marciana Rari V 232.

« *venetiano* » ou « *da Venezia* » comme il arrive souvent que se dénomment les artistes, ce qui complèterait (peut-être) le F apparu dans l'édition de Matheo Codeca en 1494. Les frères Sandro ont-ils vraiment fait exécuter un travail totalement original par cet artiste qui avait signé alors quelques bois ? L'affirmation *ornato da novo* le laisserait entendre, mais le pillage est si commun qu'il serait difficile de se rendre sans suspicion à de telles proclamations de principe. Une soigneuse vérification s'impose donc, qui n'évitera pas un détour par les autres éditions sorties des presses de Scinzenzeler à Milan en 1497 ou à Venise chez Bartolomeo Zanni en 1499 et 1503, voire d'autres encore en lieux voisins. Il est clair cependant que les bois gravés de l'édition de Joanne Rosso¹⁴ pour Lucantonio Giunta, parue également en 1497, ont été largement diffusés, mais ne sont pas sources de notre vignette.

L'édition de Francesco Mazali parue à Parme le 1^{er} mai 1505, va constituer un fonds d'images pour Rusconi qui en puise bien d'autres dans l'édition Jenson. Enfin, les Gênois ont bien dû faire honneur à Voragine dans l'illustration de son œuvre. De proche en proche, on le voit, c'est un immense et patient travail de dépiçage qu'il faut mener.

Faut-il enfin ignorer les légendiers parus à Lyon, ville frontière, quasi italienne, devenue en peu de temps un des grands marchés européens du livre en vertu de sa situation géographique ? La première *Légende* paraît chez Barthélémy Buyer en 1475, lequel se trouve non par hasard en relation avec Nicolas Jenson.

Mais si d'aventure il fallait chercher en deçà de 1505 l'origine de notre saint Georges, on pourrait toujours regarder du côté des enlumineurs ferrarais. En effet, avant que d'habiles ouvriers soient capables de graver les bois et de les reproduire dans les livres de façon artisanale et bientôt industrielle, seuls les enlumineurs possédaient une maîtrise suffisante pour assurer la décoration des pages ornant le texte imprimé. Les Ferrarais étaient passés maîtres dans l'art de la miniature et l'un de ceux qui travaillèrent à la peinture des antiphonaires, est dénommé dans les registres et livres de comptes tenus par le chanoine de la fabrique de la cathédrale, Fra Vangelista (F V ?)¹⁵. Il s'agit du franciscain Fra Evangelista

14. Une dynastie de Le Rouge s'installe à Paris à la fin du XV^e siècle.

15. Notons pour soutenir notre hypothèse que les moines-peintres sont connus sous le nom qu'il prennent en religion plutôt que sous leur patronyme que l'on a oublié : ainsi Fra Angelico qui est appelé communément Fra (où l'on retrouve le F isolé). Plus proche du nôtre, Fra Bartolomeo (1472-1517), l'un des plus grands maîtres des ateliers franciscains, et poéticien de la peinture, était appelé « *il Frate* ». Il était à Venise en 1504.

da Reggio, l'un des maîtres de l'art qui travailla plus de quinze ans (de 1478 à sa mort en janvier 1494) pour l'évêque de Ferrare. Serait-il à l'origine de la vignette? On peut toujours conjecturer sur le vraisemblable possible et sur les rencontres hasardeuses de l'art et de l'écorcherie canonique des mots savants, par ailleurs si commune et si familière¹⁶.

LA MARQUE TYPOGRAPHIQUE DE GIORGIO RUSCONI

Si (au moins!) la preuve du transfert est faite, voilà que surgit un autre problème : notre saint Georges apparaît aussi dans un certain nombre d'autres livres publiés chez Rusconi : en 1513 : *Supplementum supplementa chronicarum ab ipso mundi*; en 1514 : *Épigrammes de Martial*; et en 1517 : *Biblia sacra*.

Autrement dit, le bois devient la marque de Giorgio Rusconi et n'a plus rien à voir avec le texte d'où il est issu non plus que celui où il aboutit. Quelle insulte à mes vaillantes spéculations! mais qui me lance tout aussitôt sur une autre piste : dans l'œuvre du peintre Giorgione, intitulée *Il Tramonto* (Londres, British Museum), on voit au second plan à droite, se détachant sur une sombre plate-forme rocheuse qui le met en valeur, un saint Georges combattant le dragon, qui n'a rien à voir, semble-t-il, avec cette étude de la lumière dans le paysage. Il m'apparaît, compte tenu de ce qui précède, que ce mystérieux détail signe l'œuvre du grand Giorgio da Castelfranco, l'exact contemporain (1478-1510) de la diffusion de la *Légende* à Venise.

Signum, figurine, sceau : la pratique est courante et bien d'autres Georges, peintres, imprimeurs ou aubergistes ont dû afficher une marque qui les honorait.

Et pourtant, l'image ne serait-elle que cette marque ornementale? Pour toutes les raisons que nous avons exposées, la vignette du livre comme le motif dans le tableau demeurent porteurs d'ambiguïté. Si le peintre peut se plaire à créer le mystère dans son œuvre par des visions insolites, elles demeurent signifiantes; cela vaut plus encore pour l'imprimeur qui

16. L'église de San Giorgio, selon un inventaire des reliques dressé en janvier 1362, possède « le bras de saint Georges orné d'argent avec un anneau d'or au doigt qui porte un beau et gros rubis, seul, dans une chasse » ; celui-ci a été rapporté par le doge Enrico Dandolo, l'un des grands conquérants — et pilliers — de Constantinople au XIII^e siècle. La description de l'inventaire du XVI^e siècle est un peu différente, mais on y trouve aussi « la tête de saint Georges sertie dans un chasse d'argent avec une guirlande d'or et de perles, [portant] au cou une chaînette d'argent avec une petite croix de pur argent » (ma traduction). Cité d'après Gino Damerini, *L'Isola e il cenobio di San Giorgio Maggiore*, Venise, Fond. Cini, 1969, pp. 294-295.

ne pouvait ignorer que l'ornement du frontispice entretient normalement un rapport avec le contenu du texte. On peut donc s'interroger sur son arrière-pensée avec la prudence que nous dicte une réalité surprenante à nos yeux mais alors banale : Rusconi peut-il impunément piller une vignette du *Legendario* de son concurrent à seule fin de se représenter lui et lui seul ?

Il semble que oui puisque les *Polyanthea* sortis de ses presses en 1508, l'année précédant les *Metamorphoseos*, montraient déjà un saint Georges, marqué du monogramme L, mais légèrement différent de celui qui nous intéresse. Un pendentif ovale accroché dans une guirlande au-dessus de la tête du saint portait l'inscription : OB/ CRI/ CHA/ RI, prêtant au cavalier une devise que Rusconi ne pouvait que faire sienne¹⁷. Après la parution du *Legendario* des frères Sandro, l'imprimeur « emprunte » un saint Georges sans doute plus à son goût.

En bref, d'une édition à l'autre, d'un livre à l'autre, d'un pays à l'autre, se constituent des parcours qui seraient impraticables aujourd'hui, tant pour des raisons de plagiat que pour des raisons de cohérence dans le rapport qu'entretiennent texte et image. Mais les historiens du livre nous apprennent qu'une telle cohérence ou la privauté de droits d'édition, n'a pas été le souci des premiers imprimeurs. Cela met en valeur le caractère décoratif de la vignette : plus elle est belle, plus on la reproduit. L'illustration est un collage : l'application, à l'intérieur d'un ouvrage, d'une même image à des épisodes différents, en est la meilleure preuve.

Le livre est marchandise et l'illustration le fait vendre : en cette fin de siècle, ne l'oublions pas, le nouvel « art d'écrire presque divin qu'inventa l'Allemagne », développait dans les grandes villes un immense marché fort lucratif ; cela pourrait bien entrer en ligne de compte (et le mot n'est que trop juste !) quand on sait les échanges, tractations et rivalités qui s'exercent à Venise entre les ateliers.

Par ailleurs, la dévotion particulière qu'y connaît le saint fait de son image une enseigne rentable – en particulier depuis la fondation, au XI^e siècle, du couvent des Bénédictins de saint Georges de Constantinople sur l'île qui portera son nom (mêlerait-on le saint à des ouvrages suspects ?). Les deux tableaux de Carpaccio ornant la Scuola de san Giorgio degli Schiavoni, viennent d'être peints (1507). C'est entre 1473 et 1535 que les enlumineurs ferrarais ornent les antiphonaires

17. Lecture : *Obiit consularis chari* : le consul combattit son ennemi par la Grâce.

pour la fabrique de la cathédrale vouée, elle aussi, à saint Georges. Chevalier armé dressant l'épée, il occupe tout le tympan du portail, au cœur de la cité; elle aussi a reçu pour relique un bras du saint, rapporté par Robert, comte des Flandres, au XII^e siècle et déposé dans un reliquaire ouvragé au XIV^e, autre source possible de l'iconographie. Les enlumineurs, franciscains ou laïcs, proches de Francesco Cossa, Cosmè Tura, Eugenio de Roberti, protégés par Borso puis Ercole d'Este, ont fait la gloire de l'école ferraraise et entretiennent avec les Lombards et les Vénitiens des liens étroits. Tous ont peint, en des lettrines, des médaillons, des tableaux, des triptyques, l'effigie du saint¹⁸. Quand on sait qu'un Roger van der Weyden passe de la cour des Este à celle des ducs de Bourgogne, on resserre le lien qui conduit des miniatures au très petit tableau du Flamand (11cm x 14cm) et à ces portraits allégoriques du jeune duc.

Au total, l'image du combat fabuleux est si répandue en Italie du Nord et en Europe, qu'elle peut constituer une bonne marque de commerce pour un Lombard devenu Vénitien et qui quadruplerait ainsi sa mise : vénération à la fois populaire et chevaleresque, succès du texte de la *Légende dorée*, tradition savante des lectures d'Ovide et fierté du patronyme.

Quelles que soient les raisons qui ont finalement motivé Rusconi, il me semble qu'il faut chercher dans le dernier quart du XV^e siècle et ailleurs que chez lui, la première trace de la figure qui va traverser bravement de livre en livre la production de l'imprimeur, jusqu'à sa mort en 1525¹⁹. Chevauchée à chemin de traverse : Sandal signale en effet dans

18. Cosmè Tura suspend une tête de Méduse ailée dans l'arc décoratif qui conduit à la forteresse culminant sur la haute montagne du décor, au fond de son tableau derrière saint Georges. À ce sujet, voir Marco Bertozzi, « Il Signore della Serpe. Simbolismo ermetico e alchimia nel S. Giorgio e il drago di Cosmè Tura », dans collectif, *San Giorgio e la Principessa di Cosmè Tura*, Bologne, Nuova Alfa, 1985, p. 56 : « La figure du saint guerrier qui anéantit le dragon (ennemi, marais, Islam et un des symboles figuratifs les plus anciens de l'alchimie) est enrichie d'une autre allusion mythologique implicite : sur l'arc [...] est représentée une tête de Méduse ailée. Cet attribut, parfois assigné à Mars [...] appartient de droit au héros grec Persée, qui selon le mythe astral, après avoir tranché la tête de Méduse, tue le monstre marin pour libérer Andromède. C'est sans doute sur le mythe de Persée luttant contre le dragon que pourrait avoir été modelée la légende de saint Georges qui libère la Princesse. La Méduse ailée, qui est en outre un motif ornemental récurrent des miniatures des antiphonaires, montrerait que Cosmè Tura était conscient de l'ascendant mythologique du saint héros dont la force destructrice est soulignée par la puissance expressive du cheval » (ma traduction).

19. Il ne semble pas que la veuve puis son fils aient repris la marque de saint Georges, ce qui laisserait entendre qu'elle était vraiment attachée personnellement à Rusconi et non à son commerce.

son étude sur les éditeurs milanais²⁰, une édition des *Métamorphoseos* parues chez Leonhard Pachel le 2 novembre 1510, sans que rien de l'édition de Rusconi ne soit changé, de la vignette ou du colophon, ce qui supposerait que l'édition ait été faite pour le compte de Rusconi lui-même ; dans l'hypothèse d'une édition pirate, la popularité de saint Georges à Milan était telle qu'elle autoriserait une semblable licence. Ne demeure bien alors, sans justification patronymique ni morale, que l'accrochage publicitaire d'une image qui ornera encore le *Libro da Galvano* de Fossa da Cremona paru le 28 février 1508 et les *Opere vulgari* de Bruni parues chez A. da Vimercate en 1519.

Hormis ce souci ornemental et commercial, il reste que si Giorgio Rusconi use de l'image de son saint patron, d'où qu'elle vienne, pour *se dire lui-même*, avec art, il ne néglige sans doute pas la valeur sacrée de l'icône : l'image du saint n'est pas n'importe quelle image et pourrait aussi souligner le caractère de l'entreprise, l'*impresa* : espérance de voir son livre savamment commenté par Raphaël Regio, participer, pour l'amour du Christ, au combat de la Vertu contre le Vice. Car si, finalement, cette vignette ne fait sens que par ricochet, et du fait de la tradition moralisée d'Ovide, il faut considérer que la suite des livres où paraît l'image fait sens dans l'œuvre de l'imprimeur : ce sont tous livres qui doivent conduire à la réflexion et l'édification morale et spirituelle et non par exemple des romans (comme le fera Pachel) ou des ouvrages scientifiques. Cette perspective générale confirme l'hypothèse précédemment évoquée : il s'agit bien de savoir lire un livre qui n'est pas en vain *diligentissimamente correcto et historiato*. Cette histoire du monde (*Supplementum...*), du peuple de Dieu (*Biblia sacra*), d'une certaine sagesse des Anciens (*Polyanthae*, Ovide, Martial), c'est bien pour un humaniste de la fin du XV^e siècle, toute la connaissance à conquérir afin d'ennobler l'esprit et l'âme, combattre le vice et renforcer la vertu.

LECTURES DE LA PAGE-TITRE ET DU FRONTISPICE

La vignette ne nous suggère sans doute pas directement un contenu de l'ouvrage, mais l'intention qui doit conduire le lecteur selon celle de l'éditeur qui le guide : *Legenda, ce qui doit être lu*. D'ailleurs, c'est bien cela et non de façon évidente un titre, qu'énonce en caractères rouges, la page de 1509 : « *Accipe studioso lector...* ». L'apostrophe est significative comme

20. Sandal, *Editori e tipografi a Milano*, Baden-Baden, Valentin Koerner, « Bibl. Biblio-Aureliana », LXXXIII, vol. 3, 1981, pp. 28-29.

le renversement de la gravure originale, car il propose la lecture de l'image de gauche à droite, sens de la lecture du texte ; la lance pointe de ce fait vers le bas de la page qu'il n'y a plus qu'à tourner, l'épigramme achevée : « *Suscipe nunc plenum candidè lector opus* ». *Accipe.../ Suscipe...* Le texte est clos sur cette même pressante et aimable invitation (« *Que sint rogas* »). La lecture doit permettre au lecteur « studieux et candide » de combattre le monstre surgi de l'espace labyrinthique du livre (ténèbres sacrées que perce le commentaire exemplaire) pour forcer en nous une vérité, sorte d'épreuve héroïque du lecteur, clouant la langue de vipère du mensonge fabuleux et libérant l'âme du poète divin.

Considérons enfin le frontispice tel qu'il se présente en 1522, en soulignant son caractère emblématique. L'encadrement place l'image du saint en abyme, au sens héraldique du terme, dans des emboîtements successifs : cadre de l'in-folio / cadre ornemental / cadre de l'espace graphique / cadre de la vignette.

On observera que quelques détails ont été colorés de rouge : les couronnes royales (avec une variante : la chevelure de la princesse), la lance, la langue du monstre. C'est assez dire leur valeur symbolique. Ce parcours diagonal de l'image, cher aux peintres, est aussi celui des regards ; ceux du roi et de la reine, comme nous spectateurs lointains d'un combat à la fois terrible et immobile ; regard quasi somnambulique du cavalier qui semble plus « habité » par cette *charitas* évoquée plus haut qu'attentif à ce qu'il fait ; regard condescendant du cheval et regard du monstre. Cette ligne des regards qui sont en fait autant de donnés à voir, dessine encore une sorte d'échelle du monde : du haut en bas : le roi, l'homme, la bête, le monstre. Le drame qui met en péril la princesse, se joue très exactement sur le poing du cavalier, qui se trouve à égale distance de l'œil de la princesse et de l'œil du monstre, comme si ce poing tenant un instant le fléau de la balance divine en équilibre entre l'innocence et le mal, venait d'infléchir le bras droit du cavalier pour écraser la bête.

Que la jeune fille soit en prière constitue une véritable anaphore iconique puisque la princesse n'est pas encore baptisée ; mais elle est en cela conforme à certaines représentations, celle du reliquaire ferrarais en particulier. Cette attitude et le fait que le buste de la jeune fille se détache en plein ciel, contraste très fortement avec ce qu'est le monstre, tordu, écaillé et qui se voit cloué en terre, littéralement confondu.

Dans un emblème, la figure et le mot font sens, recomposant en une tierce signification, celle des deux éléments séparés. Je propose de voir ici ce que représentent non plus

image et texte, puisqu'ils sont peut-être sans lien réel, mais dans l'ensemble de la page blanche, le noir et le rouge, éminemment symboliques²¹. Le noir porte le dessin : tracé d'un mot évocateur, *Metamorphoseos* et image narrative, non moins suggestive ; l'un et l'autre ne constitueraient en somme qu'une proposition attrayante, piquant, au premier degré, le goût et la curiosité du lecteur. En rouge, second degré où s'entend le dessein : P.Ovidio Vulgare *novamente stampato et diligentemente corretto et historiato*. Dans cet énoncé comme dans les traces rouges de la figure, se lisent l'intention de l'imprimeur à l'adresse du lecteur. La fable doit être traversée d'un regard appliqué, inspiré, semblable à celui du saint. Giorgio Rusconi se montre *diligent* au sens propre du terme. Le noir que l'on voit (*monstrum*), écaille rude, carapace de l'homme armé, remparts, tout ce qui empêche l'esprit, sera traversé, abandonné. L'acuité d'un regard zélé, perçant d'un trait le livre, clouera la langue trompeuse de la fable, libérant l'âme royale de l'œuvre. Un tel déplacement de l'écriture qui exalte comme *mot* emblématique le nom de l'auteur, plutôt que le « nom » du texte, reflète exactement l'esprit de ce temps qui voit en Ovide le très grand poète inspiré.

L'emblème de 1522 en fermant graphiquement la page ouverte de 1509, resserre l'idée par le jeu des emboîtements ; il remplace par la composition et l'interférence d'un ensemble d'autres signes, les longueurs de l'écriture explicative de l'édition précédente. Le commentaire se cache, les cadrages et la couleur signifient. *Inventio, ornamentatio, dispositio* : la rhétorique de l'image, par sa richesse et son bel équilibre, honore la rhétorique du texte. Seuls les caractères gothiques nous rappellent le XV^e siècle, mais le dauphin des Aldes parcourant les marges, et les luxuriants grotesques maniéristes, nous portent dans des eaux renaissantes.

21. La bannière de saint Georges se lit : *croix de gueules sur champ d'argent*. Selon Michel Pastoureau, « La coquille et la croix : les emblèmes des croisés », dans *les Croisades*, p. 136 : « L'argent évoque le blanc et la pureté ; les gueules, le sang versé pour la croix du Christ ».